EXHIBITION NO. 0
09.03—27.03.2026

URIEL SCHMID TÉLLEZ

OPTOGENETICS :
YOU SEE WHAT YOU GET.

A SELECTION OF WORKS 2017-2025
CURATED BY
JOSHUA BABIC
PIETRO GIOVANNOLI

TEL QUEL CATALOG SERIES
#0 : ISBN 978-2-8399-5040-4

Tel Quel
Apartment Gallery, Lugano
Founded by Pietro Giovannoli

Uriel Schmid-Téllez (Lugano, 1995), è un artista e ricercatore indipendente di nazionalità svizzero-messicana. Studia pittura (BA) e arti visive (MA) all'Accademia di Belle Arti di Bologna.

Dal 2015 ha esposto il suo lavoro in contesti istituzionali (m.a.x. museo, Chiasso; Fondazione Carisbo, Bologna); in spazi off (Spazio L'Ove, Lugano; Casa Azul, Gordola; TIST, Bologna); ed è stato premiato a vari concorsi (fra cui il Trento Art Festival e Stanze dell'arte).
La sua pratica pittorica analizza il rapporto fra pratica e teoria, progetto e caso, codice e comunicazione, cultura e natura; e, attraverso un'attenta costruzione di tecniche cromatiche, sonda il limite fra artificiale e arbitrario.

Da diversi anni porta avanti una ricerca estetica, analitica e linguistica sul colore, che promuove in conferenze e pubblicazioni (DJS, Digital Journal of Science, Texas; AND, Architettura e Design, Firenze; GUP, Genova University Press, Genova; GDC, Associazione Italiana Colore). La sua indagine cromatica si concentra sul rapporto fra sistemi di colore, scienza, studi sui media e storia dell'arte, con l'obbiettivo di porre le basi per un'armonia cromatica contemporanea in linea con le più recenti scoperte nel campo della visione.

EXHIBITION NO. 0
09.03—27.03.2026

URIEL SCHMID TÉLLEZ

OPTOGENETICS :
YOU SEE WHAT YOU GET.

A SELECTION OF WORKS 2017-2025
CURATED BY
JOSHUA BABIC
PIETRO GIOVANNOLI

Uriel Schmid Téllez è noto soprattutto per le sue più complesse composizioni, oli su tela di grande formato che si contraddistinguono immediatamente per un uso particolarmente intenso del colore e per una costruzione formale altamente codificata.

A DOUBLE APPROACH.
TOWARDS A NEW FORM OF RESEARCH

Téllez, che non solo è artista ma anche ricercatore scientifico nei color studies, si è formato presso l'Accademia di Bologna dove, prima di avvicinarsi all'olio, ha avuto modo di sperimentare molte tecniche.

THE GREAT TQ SWINDLE.
RARITIES FROM THE BASEMENT

"Optogenetics: You see what you get", esposizione di inaugurazione degli spazi di Tel Quel, presenta una selezione di opere che amplia lo spettro dell'autore: non solo quindi oli su tela degli anni 2023-2025, ma anche alcune incisioni del 2017 e una serie di disegni su carta del 2022.

B. Stoppani & E. Dedalus

Indice

Intervista di Sandy Altermatt a Uriel Schmid Téllez ____ 5
Dialogo tra Joshua Babic e Uriel Schmid Téllez_____ 9
Esposizioni _____ 54
Indice opere _____ 62

7 Sandy Altermatt
Uriel Schmid Téllez

Incontro con il pittore presso gli spazi di via Rovere

Trascrizione adattata dell'intervista andata in onda per il magazine NEO, RSI LA1, 17 gennaio 2026

Ho incontrato Uriel Schmid Téllez in questo appartamento, quando ancora non sapevo che sarebbe diventato un apartment gallery. Quando siamo arrivati era tutto un po' misterioso, ma si capiva che c'erano idee che brulicavano. Le risposte alle mie domande non finivano completamente, ma la situazione era anche divertente, e questo mi piaceva: l'entusiasmo e la leggerezza, in mezzo alla forza delle opere di Uriel, che davano già carattere alle stanze. L'intervista era per Neo, il magazine culturale in onda il sabato sera sulla RSI. Con Uriel avremmo potuto fare discorsi molto più lunghi, andare a fondo nel suo universo fatto di pensieri veloci e stratificati, e teorie sui colori. Il tempo era limitato, forse lo faremo un'altra volta. Intanto quell'appartamento ha preso forma, Tel Quel, giustamente, con la stessa intenzione che si sentiva già quel giorno.

Sandy Altermatt, 16.02.2026

S.A.: La tua storia nasce in due culture: quella messicana e quella svizzera. Sei una persona che si identifica nelle proprie origini?
U.S.T.: Devo essere sincero: non mi identifico né in quella svizzera né in quella messicana. Però è un background che mi porto dietro.
S.A.: I tuoi dipinti hanno così tanti livelli: come nasce un'idea? Tu hai in mente l'immagine finale, o parti anche tu "a livelli"?
U.S.T: Sì, a volte mi sveglio alle tre del mattino e ho il dipinto finito in testa; altre volte è una costruzione "di livelli" in cui un'idea si incrocia con un'altra. Magari, sto progettando due dipinti e una cosa che avevo pensato per uno si sposta sull'altra. Poi può essere che mi accorgo che posso fare

qualcos'altro; allora cambia quel progetto in corso. È appunto questo rapporto che non è del tutto razionale fra teoria e pratica. La progettazione è la parte più, se vogliamo, misteriosa. E poi piccole tattiche pratiche che vengono solo dal fare, e che sono una sottocategoria delle mie possibilità tecniche.

S.A.: Poi c'è la svolta dei colori. Per te, proprio nella tua arte, sono abbastanza fondamentali.

U.S.T.: Sì, il mio obiettivo generale è quello di costruire una nuova teoria armonica contemporanea sulla base delle nuove scoperte scientifiche, dunque non sulle scoperte scientifiche moderne ma su quelle contemporanee. Questo obiettivo non l'ho ancora raggiunto. Avrei bisogno di fare un dottorato. Però è qualcosa che piano piano porto avanti – con la speranza di arrivare a un'armonia contemporanea artistica, estetica e funzionale non arbitraria.

S.A.: Ma i colori, invece, dal punto di vista nostro, di persone che si basano sulle emozioni, sulle sensazioni scaturite semplicemente dalla vista di certi colori messi insieme?

U.S.T.: Penso che quella sia una distinzione come dire autoriale. Se il nostro sistema visivo è abbastanza condiviso all'interno della nostra specie, possiamo dire che ci saranno delle funzioni paradigmatiche in cui magari un rosso di fianco a un giallo crea una situazione di equilibrio o di disequilibrio particolare.

S.A.: Questo a livello razionale, però.

U.S.T.: Esatto, questo può essere applicato per un autore a una situazione di espressione di emozioni, oppure a una situazione di valori di piani in un sistema architettonico o di lettura dell'immagine o di rappresentazione funzionale grafica, per esempio su un treno. Nel mio caso non c'è questa potenza emotiva ma credo che le funzioni che dovrebbero essere analizzate varrebbero in qualsiasi declinazione. Nel senso che io mi posso emozionare davanti a un bus colorato di giallo; però forse non era quello l'intento di quelli che hanno dipinto di giallo il bus: forse voleva essere notato meglio nel traffico. È come se guardo il blu dei parcheggi: non è che mi emoziono, però è un bellissimo blu e vorrei usarlo nei miei dipinti!

S.A.: Se dovessi chiederti di segnalarmi un'opera che in questo momento ti rappresenta completamente, quale sarebbe se potessi sceglierne solo una?

U.S.T.: "Artista emergente" [2025], in cui c'è questa piscina e ci sono degli schizzi che escono, un po' hockneyani, e che in questo senso si riferiscono all'emergenza. Però, essendo che sono spruzzi in una piscina, e che appunto vanno verso l'alto, qualcosa è stato buttato via. Perché c'è un sottotitolo per quel dipinto: "darei via tutto per avere di più". Bisogna buttare qualcosa per ottenere qualcos'altro, no? Bisogna lanciare qualcosa in questa piscina per far spruzzare, per emergere… e bisogna sempre lasciarsi dietro qualcosa per andare avanti. Tra l'altro è l'unico che non ha i quadratini.

© RSI, 2026

11 Joshua Babic
Uriel Schmid Téllez

Dialogo notturno di un filosofo e di un pittore
Chat di messaggi whatsapp, 03-04.01.2026

Powered by P. Giovannoli

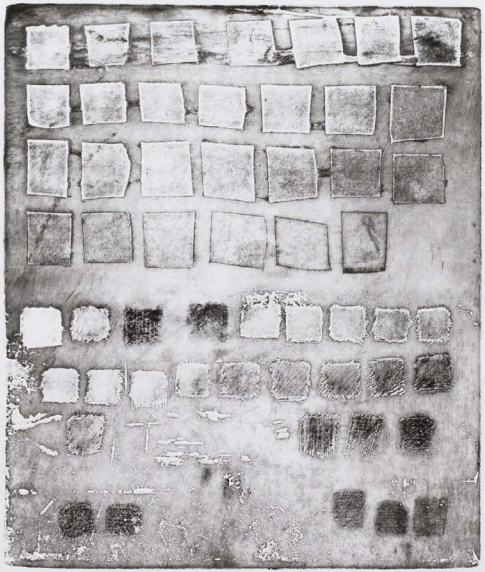
[JB | 03.01.2026 | 22h22]:

<Stavo ripensando a quando, discutendo dei tuoi quadri a Tel Quel, siamo finiti a parlare di scienza e colori. Forse hai già letto della “stanza di Mary”, un celebre esperimento mentale, uno dei capisaldi della filosofia analitica. Credo che potrebbe essere un buon punto di partenza per discutere di colori, dal punto di vista filosofico.
La storia è la seguente. Immaginiamo che Mary sia una brillante neuroscienziata relegata fin dalla nascita in uno spazio dove tutto è in bianco e nero: i libri, gli oggetti quotidiani, le immagini, e così via.
Leggendo articoli scientifici (rigorosamente in bianco e nero!), Mary impara tutto quello che c’è da sapere sulla natura fisica del mondo, su come lei e tutti noi siamo fatti e funzioniamo. L’aggettivo “fisico” va inteso nel suo senso generale, includendo cioè sia la fisica che la chimica, la biologia, ecc.
In particolare, supponiamo che Mary si specializzi nella neurofisiologia della visione e che acquisisca tutte le informazioni necessarie per capire cosa accade quando vediamo delle cose colorate come pesche e melanzane, e che quindi usi correttamente termini come “arancione”, “viola”, “giallo”, ecc. Scopre, per esempio, quali combinazioni di lunghezze d’onda provenienti da una pesca matura stimolino la retina e come poi questo processo produca, attraverso il sistema nervoso centrale, la contrazione delle corde vocali in un essere umano e l’espulsione dell’aria dai polmoni che porta a pronunciare suoni codificati in una frase come “la pesca è arancione”.
Nonostante ciò – così prosegue il ragionamento – Mary non

viene a sapere davvero tutto ciò che è conoscibile dall'essere umano a proposito dei colori. Supponiamo infatti che un giorno venga liberata dalla stanza in bianco e nero: solo allora imparerà cosa si prova a vedere, per esempio, una melanzana viola. Paradossalmente, Mary sa tutto ciò che c'è da sapere sulla scienza del colore, ma non avendo mai fatto l'esperienza di un colore, qualcosa le rimane irrimediabilmente sconosciuto.
Esistono perciò – e questa è la conclusione dell'argomentazione – alcuni aspetti dei colori su cui la fisica, e la scienza in generale, non hanno presa e che sono veramente conoscibili solo attraverso un certo tipo di esperienza diretta, quasi una "optogenetics" come quella del titolo della mostra che faremo a marzo e di cui parla sempre Ezra Dedalus. La mera esistenza dei colori sembrerebbe, perciò, dimostrare come la realtà vada oltre il semplice aspetto fisico.>

[UST | 03.01.2026 | 23h23]:

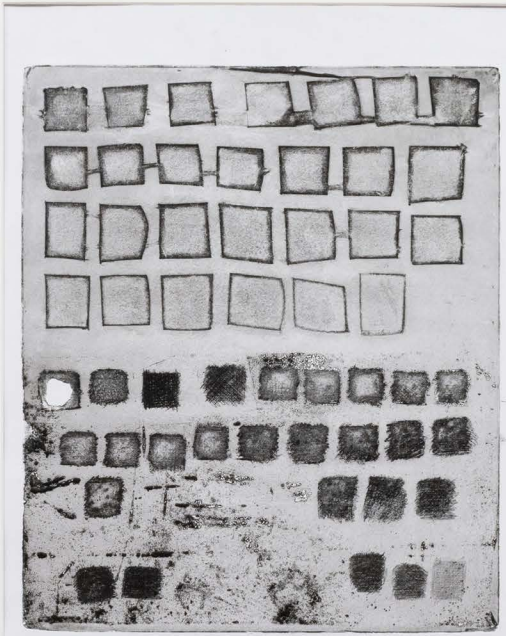
<È proprio così: il colore è forse il senso meno "indicale" all'interno della triade comunicativa di vista, tatto e udito; a patto di escludere l'immediatezza della luce spenta/accesa, giorno/notte, visione notturna o a colori.
Il collegamento fra onde elettromagnetiche e colori appare meno intuitivo per quel che concerne la dinamica tra stimoli fisici e sensazioni percepite. Questo è dimostrato anche da ricerche scientifiche: il linguaggio naturale con il quale cresciamo circoscrive la conoscenza del colore all'interno di una logica pre-newtoniana (la melanzana è viola), ovvero attribuendo all'oggetto le proprietà cromatiche percepite.
Per la musica, invece, è senz'altro più facile discernere intuitivamente e attraverso il linguaggio naturale concetti come quello di vibrazione, in quanto tutti questi elementi trovano un corrispettivo oggettuale e sensibile, come con una corda che vibra. Anzi, molti termini che usiamo per l'arte visiva si devono all'irrompere dell'arte astratta, che nell'interesse per la musica e per le nuove scoperte scientifiche sul colore avrebbe creato tutto un nuovo vocabolario. Alcuni dei neologismi di queste nuove scuole sono "composizione" o, appunto, "vibrazione".
Ora, tornando a Mary, se pensiamo idealmente a una persona sofferente di acromatopsia, si potrebbe anche dire che studiare la percezione dei colori sia molto più inutile che studiare musica per un sordo. La prima vibrazione che mi viene in mente parlando di colori sarebbe quella che, psico-percettivamente, viene a crearsi fra due colori complementari. Il contrasto cromatico porta il nostro dialogo ben oltre un processo di causa-effetto e rende ancora più difficile, anche per uno scienziato quale Mary, immaginarsi l'effetto sensibile.
C'è, ovviamente, anche per i sensi del tatto e dell'udito uno scarto rispetto alla dimensione fisica della realtà. Tornando alla musica, basti pensare alla percezione lineare, che corrisponde in realtà a una parabola nel mondo fisico. Ma, rispetto al colore, questi scarti appaiono minimi, tanto da farci pensare, ingenuamente, che sia più legittimo percepire un suono basso quando lanciamo un grosso macigno, o un suono acuto quando un piccolo uccellino si mette a cantare.
Il colore ha invece sempre posto un problema rispetto a qualsiasi approccio meccanicista o fisicalista, problema che non sembra però aver scomodato più di tanto la scienza.



Si pensi che ancora Maxwell, dimostrando la tricromia fisiologica additiva, alimentava ancora il dibattito sui "veri" primari, quando una tricromia sottrattiva, peraltro sottostante alla stessa logica di mescolanza tricromatica del nostro occhio, non può dirsi meno vera, così come per qualsiasi altra tricromia, quadricromia, ecc. Insomma, come diceva Ezra Dedalus: "A great mess. Big and in full colour!".
Sempre in questi primi momenti di grandi scoperte sul colore, durante l'"epoca d'oro" della ricerca scientifica sul colore, verso la metà dell'Ottocento, la stessa distinzione fra mescolanza sottrattiva e additiva non era sempre chiara. Insomma, anche a partire dalle evoluzioni che seguirono le scoperte di Newton (il quale, diciamolo, ha dato il via all'eliminazione del colore dal mondo fisico) si può dire che per molto tempo il colore ha comunque continuato a essere considerato un qualcosa di soprattutto fisico e naturale.
Avvicinandoci a oggi e a noi, si può affermare che il colore continua a ostacolare qualsiasi generalizzazione teorica. Ad esempio, nel rapporto tra momenti della codificazione fisiologica e psicologica: non vi è mai una percezione "pulita", distinta dal meccanismo fisiologico, ma alcuni effetti percettivi sono completamente dovuti alla tricromia fisiologica, altri alla quadricromia psicologica. E poi c'è una stratificazione, un rapporto fra questi sistemi, anche se spesso molto complicato.
È forse troppo dire che la visione cromatica è arbitraria. Possiamo immaginare che nel futuro si stabilisca una ragione del tutto logica per l'associazione di un giallo percepito a una certa frequenza, e a quel punto si potrebbe anche idealmente stilare una gerarchia evolutiva, affermando massimi percettivi (come l'ipotesi della pentacromia) o limiti visivi (ad esempio l'elevata lunghezza delle onde radio e la loro scarsità in natura che ne renderebbero inutile la visione). Forse un giorno il cosiddetto "codice delle frequenze" sarà considerato il modello più logico per descrivere il mondo fisico. Fino ad allora, però, possiamo dubitare con certezza che il codice delle frequenze sia, per dirlo in modo semplicistico, il linguaggio di Dio.>

[JB | 04.01.2026 | 00h00]:

<Tornando all'esperimento di Mary, c'è una questione interessante che mi è venuta in mente. Molti filosofi hanno sostenuto che quando la ragazza (io me la immagino giovane!) esce dalla stanza in bianco e nero e percepisce, per la prima volta nella sua vita, qualcosa di colorato, in realtà non acquisisce nessuna conoscenza in più rispetto a quello che sapeva prima. Ciò che acquisisce è un'abilità, un *savoir faire*, un sapere pratico e non teorico, un *know-how*. In altre parole, ciò che acquisisce Mary, uscendo dalla stanza, è l'abilità a fare qualcosa, una nuova *expertise*, non una nuova conoscenza.
Pensa a quando si fa la patente. C'è un esame teorico, in cui devi completare una prova scritta per verificare la conoscenza del codice stradale, del significato dei cartelli, della segnaletica, ecc., e un esame pratico, in cui devi dimostrare la capacità di saper guidare correttamente rispettando le leggi e mettendo in pratica le informazioni apprese. È possibile conoscere perfettamente il codice stradale e superare, quindi, l'esame teorico, senza però avere la conoscenza pratica "di come" guidare, e viceversa.
Mi chiedo quindi se con i colori non sia un po' lo stesso,



cioè se tanto di quello che vorremmo inglobare in una "scienza dei colori" non sia piuttosto una conoscenza pratica, un'abilità, un saper fare, un sapere tecnico, operativo, procedurale.
Detto altrimenti, mi chiedo se il colore continui, come dici tu, a ostacolare qualsiasi generalizzazione teorica, a resistere a una spiegazione puramente fisica, non tanto per via della sua a-fisicità (Platone, le idee trasparenti di cui parlava ieri Beniamino Stoppani), ma perché pretendiamo dalla scienza più di quanto possa legittimamente offrire, cioè una spiegazione di qualcosa che non è sapere teorico ("il codice delle frequenze"), ma sapere pratico, vita.>

[UST | 04.01.2026 | 01h01]:

<Il codice delle frequenze è fisiologico. Che sia un sapere pratico o teorico all'interno del nostro DNA non saprei dire. Io poi non credo affatto a questa distinzione: non credo possa esistere un rapporto uovo-gallina nei confronti della pratica e della teoria. Se una persona riesce a guidare in strada in mezzo al traffico e poi non passa l'esame teorico, allora è una questione di linguaggio, non di conoscenza. Ogni pratica presuppone una teoria e viceversa. Parlando dell'esame della patente, ad esempio, possiamo benissimo dire che la capacità di svolgere una prova scritta è un fatto pratico. L'astrazione arbitraria del linguaggio naturale non giustifica una sua qualità idealmente teorica rispetto alla guida fisica.
È forse appannaggio della filosofia credere che un contadino, non sapendo esprimersi col linguaggio della logica, non sappia nemmeno a livello teorico ciò che sta facendo quando lavora, ma è ben diverso conoscere il funzionamento del sistema della visione e usarlo tutti i giorni, oppure usare le conoscenze sul sistema della visione per creare una tecnica di stampa o una composizione artistica che sfrutti certi effetti percettivi: anche uno stampatore che sa come funziona una certa mescolanza non vede quella mescolanza quando guarda il risultato finale, in un certo senso anche una persona che guida non deve conoscere la topologia di una città per seguire i cartelli.
Stiamo mischiando i livelli, o perlomeno la metafora della guida depotenzia il discorso: è ovvio che il sistema psicologico, i suoi calcoli per capirci, non sono qualcosa di cosciente, proprio come non comandiamo il nostro stomaco, ma questo non significa che la nostra percezione sensibile dei colori non presupponga una teoria alla pratica. Si tratta di una percezione cosciente che sottostà a un sistema non cosciente. Il risultato sensibile cromatico esprime però appieno quel sistema e dunque quel corrispettivo teorico, stringhe di codice per intenderci — colori che fanno sistema — che fanno sistema anche quando quel sistema non ci è noto: i loro effetti sono percepiti anche senza rendercene conto. E qui possiamo ancora riprendere la nozione di optogenetics di cui parla sempre Dedalus.
Allo stesso modo il fatto che il codice delle frequenze non sia un codice divino uguale per tutte le creature dell'universo non significa che questo non faccia teoria o non sia inscritto come modello nel nostro DNA. Il codice delle frequenze è stato studiato ed è un sistema fatto in una certa maniera (vedi la "teoria delle zone").
C'è poi da aggiungere che la maniera di decodificare a livello cerebrale le informazioni fisiologiche è ovviamente iscritta

nel nostro DNA. Si potrebbe ipotizzare che Mary abbia sempre avuto la possibilità fisiologica di vedere il colore e che semplicemente non sia mai riuscita a specchiarsi, per esempio, per vedersi colorata. Pur avendone la possibilità fisiologica, la sua clausura ha inibito come dire il "software" in grado di leggere quelle informazioni.
Questo tipo di considerazioni trovano spazio quando si considerano individui con un quarto tipo di cono che tuttavia non sviluppano perché non c'è corrispondenza tra sistema psicologico e sistema visivo. Ci sono per esempio diversi animali con molti tipi di coni ma con sistemi psicologici meno complessi, o appunto, più complessi (e questo sarebbe un dato su cui riflettere). Se manca qualcosa a livello fisiologico questo porta a una patologia (tipo daltonismo), mentre la creazione di un sistema oppositivo più complesso di quello impostato "di fabbrica", cioè un "software" che utilizzi un eventuale ulteriore tipo di cono è qualcosa di più difficile.
Io personalmente non mi farei impiantare nuovi coni e installare un nuovo software nel cervello per riuscire a vedere "psicologicamente" gli stessi colori di un uccello, anche se sono di più, perché ciò che importa per l'arte è l'essere un linguaggio condiviso. La potenza sta nelle permutazioni, non nel numero, per dire, di ottave.
Ora, quando si parla di teoria dei colori nel senso di teoria artistica o armonia, stiamo di fatto parlando di un'altra cosa. Solitamente nella scienza non si parla di teoria dei colori, ma di teoria della visione, in quanto secondo questa prospettiva non sussiste distinzione. Parlando invece di teoria dei colori s'intende solitamente un modello estetico della visione.
Io vorrei elaborare, perlomeno praticamente, una nuova sorta di teoria dei colori per l'arte – e penso che questa debba costruirsi su basi giustificate, nel senso che una tale teoria dovrebbe essere fondata sulla pertinenza percettiva (e perciò anche psicologica) che è l'unica da considerare a livello estetico. Un'armonia dei colori dovrebbe, poi, sviluppare dei modelli che sappiano sintetizzare gli effetti estetici derivanti dal nostro "software", idealmente rendendo possibile uno sfruttamento il più ampio possibile di tali effetti. Questo sfruttamento è d'altronde già dimostrato dalla scienza: lo sviluppo delle teorie della visione è nato da procedure pratiche e ne ha permesse altre; quindi, le scoperte nel campo della visione possono portare a nuove tecniche. Perché non dovrebbero anche potenziare il modo in cui usiamo esteticamente il colore?
Tornando al discorso di prima: un'armonia è per definizione una congiuntura fra teoria e pratica in quanto conoscenza cosciente. La differenza rispetto all'ipotesi assurda di gestire il processo di digestione coscientemente, come pretendono certi guru, sta nel fatto che studiare il sistema sotteso alla visione può portare allo sviluppo di nuove tecniche relative al linguaggio visivo, mentre non vedo un modo in cui l'utilizzo dei nostri stomaci potrebbe avere un ruolo attivo nella comunicazione.>

[JB | 04.01.2026 | 02h20]:

<Sono d'accordo con te che stiamo, in parte, mescolando i livelli; quindi, fammi fare un passo indietro per rendere più esplicito il ragionamento che avevo in mente, e dal quale forse ci siamo allontanati un po'.

25 L'esperimento mentale della stanza di Mary vuole dimostrare che il fisicalismo, cioè la dottrina secondo cui tutto ciò che è reale è materiale e che la mente (che è reale) è pertanto riducibile alla materia, è falso.
Infatti, Mary sa tutto ciò che si può sapere, dal punto di vista fisico, scientifico, materiale, sui colori, eppure quando esce dalla stanza sembra acquisire delle nuove conoscenze. Ciò vuol dire che c'è un surplus di sapere – sapere che, in particolare, riguarda la dimensione dei colori – che non è riducibile alla scienza, a un sapere "teorico", svincolato dalla percezione.
La mossa argomentativa di cui parlavo prima, cioè quella di distinguere tra due tipi di conoscenza – cioè conoscenza teorica e conoscenza pratica – è una reazione difensiva usata da molti filosofi che vogliono salvare il fisicalismo.
Ora, se capisco bene, tu rigetti questa distinzione. In fondo, dici tu, il sapere pratico sottostà sempre a una teoria, anche se questa non è sempre "a fuoco" o "cosciente".
Anche senza rifiutare questa distinzione, si potrebbe semplicemente pensare che quando Mary acquisisce una nuova capacità, quella di riconoscere i colori, per esempio, ottiene automaticamente anche una conoscenza teorica, fattuale, e non pratica sui colori che ora vede. Per esempio, capisce come l'esperienza del vedere il viola sia collegata a dei particolari stati fisici del cervello.
Ora, il punto è il seguente: immaginiamo che l'esperimento mentale di Mary ci dica qualcosa di vero sui colori, sulla percezione, sulla mente. La morale dell'esperimento, come dicevo prima, è che il fisicalismo è falso. Se il fisicalismo propone una spiegazione fallace, vuol dire che i colori non sono un fenomeno puramente scientifico. Forse alcuni aspetti del colore sottostanno a una teoria scientifica, ma altri aspetti sembrano sfuggire al metodo scientifico.
Quello che voglio dire è che, per certi versi, il colore è qualcosa di metafisico, assimilabile a fenomeni come l'etica, la mistica, la religione, ecc. L'esperimento di Mary sembra implicare che una teoria del colore, esaustiva e completa, non sia possibile. Certo, le scienze sociali – in generale le scienze "soft" – si occupano di religione e di etica – eppure questi sono fenomeni che rimangono parzialmente inafferrabili e misteriosi.
Questo, ci tengo a sottolinearlo, non vuol dire che la pratica e il discorso dell'artista non debbano essere guidate e potenziate dalle scoperte nel campo della visione, come suggerisci tu. Allo stesso tempo, l'esperimento di pensiero di Mary dimostra, però, che le scoperte nel campo della visione saranno sempre e necessariamente lacunose, incomplete, insufficienti, proprio in virtù della natura in parte metafisica (e non solo fisica) del colore.
Le implicazioni per l'artista sono, trovo, abbastanza profonde. Non solo l'artista non può coscientemente affidarsi a una scienza dei colori, ma non può nemmeno sperare che le sue scelte estetiche sottostiano a una tale scienza, vista la sua parziale impossibilità.>

[UST | 04.01.2026 | 03h33]:

<Non capisco la ragione per la quale, se il fisicalismo fosse falso, ne conseguirebbe allora che la parte non fisica dei colori non "sarebbe scienza". Certo, posso immaginare che la psicologia abbia tutta una storia di avvicinamento e allontanamento disciplinare dalla scienza, ma penso anche

che gli scienziati che hanno studiato le teorie di opponenza cromatica ci rimarrebbero un po' male a non essere considerati scienziati: è un po' come la ragazza di Sheldon, schernita perché biologa?

Spesso penso anche al fatto che c'è stato un periodo storico in cui la pittura era considerata scientifica, come nella paesaggistica, un po' come oggi si considera scientifica la tecnologia fotografica, ecco. Ma a un altro livello, un Seurat che basa il suo lavoro su una specifica tipologia di mescolanza ottica è un esempio di tecnica artistica costruita su dei principi "scientifici". Certo, dall'utilizzare i colori attraverso una specifica manipolazione della mescolanza ottica al saper gestire il sistema a livello psicologico c'è una bella differenza: quella di Seurat potrebbe considerarsi dopo un secolo "solo" una tecnica.

Oggi comunque non c'è assolutamente una teoria esaustiva della visione, eppure tutti i produttori di contenuti visivi lavorano sulla scorta di studi o conoscenze scientifiche sulla visione, e ovviamente anche di scoperte nel campo della psicologia della visione, come dici tu. Poi sì, tutte queste circostanze rimangono, ma come un mezzo, e credo che debbano assolutamente rimanere tali per l'arte. La teoria musicale, ad esempio, benché connotata culturalmente in maniera molto più scientifica, crea produttori esecutivi ma non artisti-scienziati, e nemmeno psicologi.

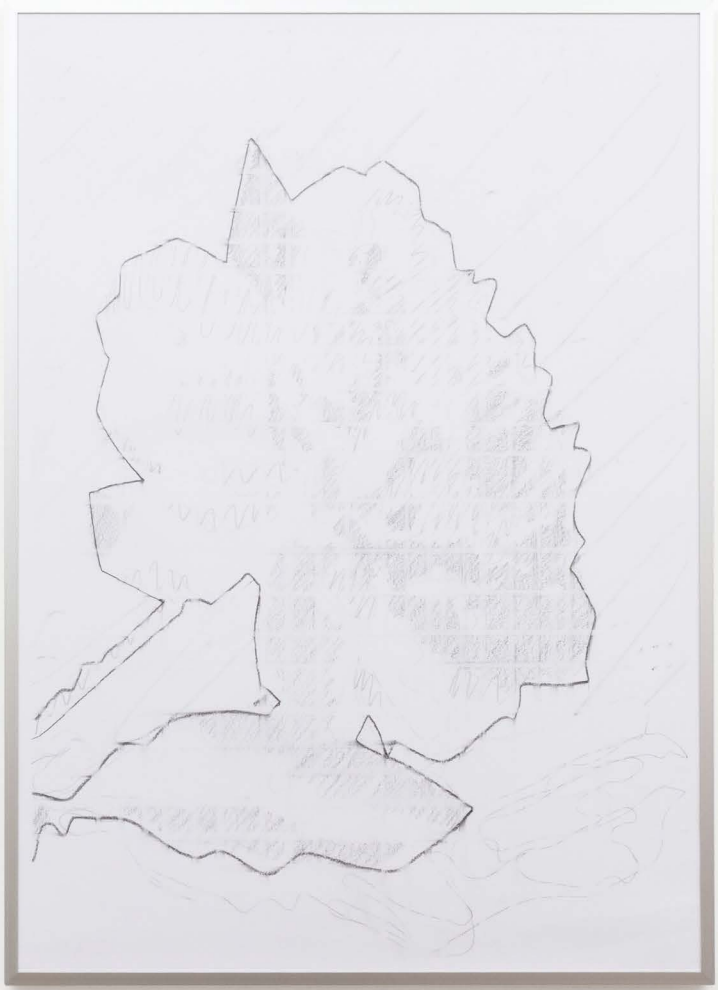
Detto ciò, quando si considera la natura per così dire metafisica del colore, bisogna sempre considerare che si tratta di sensazione. Nel senso che anche i colori extra-spettrali, e cioè quei colori che il nostro cervello crea dal nulla o per meglio dire ex-machina (pensando al sistema psicologico), non sono soltanto calcolabili all'interno di una teoria psico-

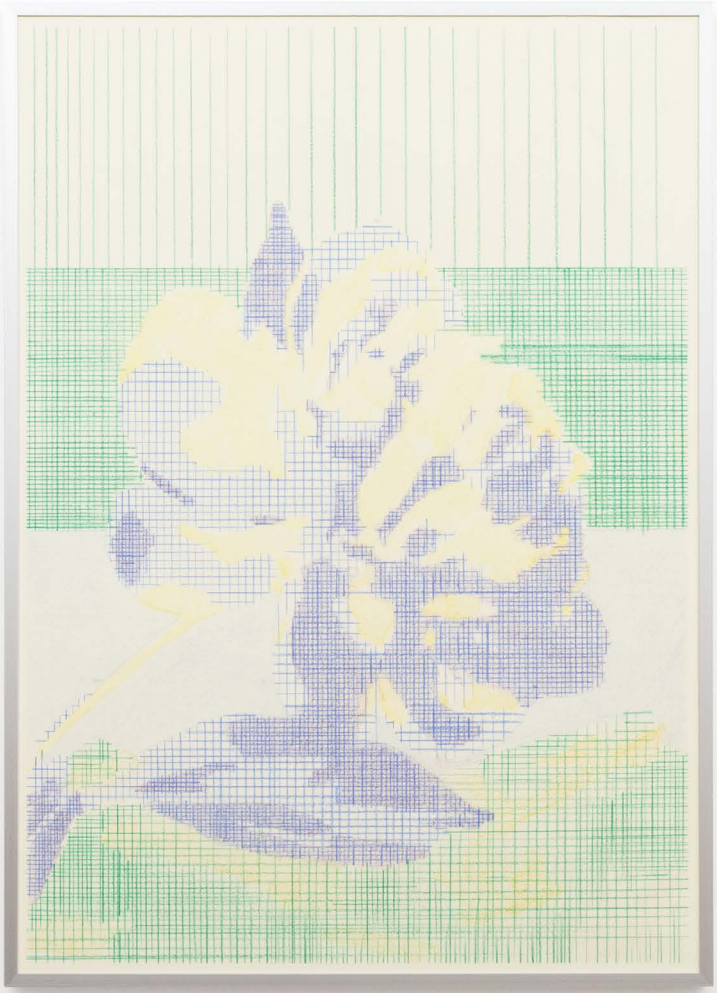
logica, ma sono anche effettivamente esperiti e facenti parte della vita di tutti i giorni.
Con questo voglio dire che, almeno secondo me, l'idea che una teoria esaustiva della psicologia della visione non sia possibile è un po' come pensare che l'umanità non scoprirà mai i segreti dell'universo.
Non è in realtà mia intenzione dimostrarmi positivista o altro, semplicemente penso alla brevissima storia della scienza per l'umanità e soprattutto nel campo del colore: al fatto che solo negli anni '80 sono stati confermati definitivamente i tre tipi di fotorecettori all'interno dell'occhio umano.
Certo, se si parla di psicologia come di effetto emotivo e sociale è un'altra questione, ma se si parla di effetti sistemici e costruzioni sociali particolarmente paradigmatiche (come la direzione di lettura dell'immagine che è uguale alla direzione di lettura dei testi per le diverse culture) allora mi sento abbastanza speranzoso nel pensare che si tratti soltanto di una questione di tempo.
Fra l'altro il problema reale che ho individuato nelle ricerche più autorevoli è un problema di elaborazione di dati piuttosto che di funzionamento. Cioè le variabili di posizione, dimensione e qualità cromatiche sono così tante che è difficile creare un sistema per prevederne tutti gli effetti. Sono infatti fortemente convinto che un primo grande passo in avanti sarebbe quello di scoprire o insomma stilare una gerarchia fra gli effetti percettivi cromatici.
La domanda è: quando entra in gioco un effetto piuttosto che un altro in una data composizione dell'immagine percepita? Se si pensa che un'armonia debba creare dei modelli funzionali semplificando una teoria psicologica esaustiva, è chiaro che si parla in primo luogo di promuovere tale teorizzazione, ma c'è molto idealismo in questo tentativo.

Avrei davvero bisogno di diversi anni di ricerca pagati, ma non è già sognare credere di poter vivere facendo il pittore?
Tornando alla distinzione fra sapere pratico e teorico: non desidero creare alcun tipo subordinazione fra i due, ma, appunto, oppormi a questa distinzione. Se faccio esempi di subordinazione si tratta di metafore: per me è tutto pratico-teorico, è un tutt'uno. Una tecnologia è tanto pensiero quanto pratica del fare, quanto infrastruttura. È tutto insieme. Anche nel pensiero c'è sempre un'infrastruttura e una pratica insieme. La storia del digitale è in questo senso illuminante, l'infrastruttura materiale crea la teoria e la teoria prevede una specifica infrastruttura materiale. Sono convinto che questo si possa dire anche sui nostri sensi e sul nostro cervello, il nostro hardware, tanto quanto per le nostre idee. Secondo me c'è stata una mitizzazione dell'intangibile con l'avvento del paradigma digitale, ma di questo ti parlo poi.>

[JB | 04.01.2026 | 04h20]:

<La tua osservazione sulla psicologia e sul suo status di scienza (o meno) sottolinea un punto critico e delicato. Kant, solo per fare un esempio, sosteneva che la psicologia non fosse una scienza. Prima di tutto perché i fenomeni psichici e mentali non sono "matematizzabili", e poi perché non ci sono leggi universali e, soprattutto, oggettive, cioè confermate da esperimenti e osservazioni precise piuttosto che dalla mera introspezione.
È chiaro che dal 1700 la psicologia si è evoluta, e il genere di obiezioni sollevate da Kant non hanno più la stessa





forza. La psicologia moderna prevede un uso rigoroso della statistica, e quindi in un certo senso c'è stata una matematizzazione delle questioni. Inoltre, le osservazioni in psicologia possono includere aspetti perfettamente oggettivi, come i comportamenti. Ci sono ovviamente anche aspetti più soggettivi (per esempio, l'autovalutazione dell'umore) ma anche questi possono essere analizzati utilizzando metodi statistici molto concreti, mitigandone il carattere soggettivo.

Ma anche assegnando alla psicologia lo status di scienza, e di conseguenza ai colori lo status di oggetto scientifico, rimane comunque uno scarto, una lacuna, un *explanatory gap* per fare il verso a un celebre saggio. Il fatto che la psicologia non sia riducibile alla fisica, e, parallelamente, che il colore non sia riducibile a un oggetto fisico, ci garantisce automaticamente l'impossibilità di avere una teoria completa, totale, del colore.

A un certo punto hai detto una cosa che ho trovato affascinante. Hai detto che parlare di una teoria esaustiva della visione come di qualcosa di impossibile sia un po' come pensare che l'umanità non scoprirà mai i segreti dell'universo.

È una posizione, ripeto, molto interessante e per niente banale né tautologica. Questa sorta di misterianesimo, che ha tra i suoi sostenitori gente come William James, Carl Jung, Roger Penrose, ecc. afferma che la coscienza e tutto ciò che le è legato (percezione, visione, colori) è un mistero che la mente umana non riuscirà mai a svelare del tutto. Ma si tratta comunque di una posizione anti-fisicalista, anti-riduzionista, e in un certo senso anche anti-scientista. Il solo termine "misterianesimo" evoca tutta una serie di concetti (mistero, mistico, inaccessibile, spirituale, ecc.) che si oppongono fortemente invece a una concezione scientifica, materialista, riduzionista del mondo. Di nuovo, una sorta di *optogenetics*.

Arriviamo comunque al succo di tutto questo discorso, che è partito per l'appunto dall'esperimento mentale della stanza di Mary, che Pietro chiama il White Cube di M. Abbiamo parlato della scientificità dei colori ("si può parlare di scienza dei colori o no?") e io ho cercato di sottolineare dei punti critici, mentre tu invece ne hai difeso lo status scientifico. Ora, come si traduce tutto ciò nella pratica artistica?

In un testo del 1953, Dino Formaggio diceva che l'arte stessa (e, di conseguenza, tutto il discorso sull'arte) ha spostato il proprio baricentro dal momento puramente soggettivo verso l'analisi dei processi oggettivi che danno forma all'opera. In un'epoca segnata da fisicalismo e scientismo, diceva Formaggio, c'è un grande interesse per i meccanismi interni dei mezzi espressivi e, cito, "ha sempre più rilievo l'osservazione che dentro i mezzi espressivi si annidano autentici segreti d'arte come dentro alle intelaiature cromate di una macchina nuova". Quando ho raccontato questa cosa a Stoppani, lui ha esclamato: "Ma sono le griglie di UST!".

Ma il punto è il seguente: le tecniche d'arte (pensiamo, nel nostro caso particolare, all'uso dei colori nella pittura) possono davvero diventare oggetto di una scienza? Certo, da una parte ci sono le leggi di natura che regolano il comportamento dei materiali artistici, ma, come si chiede sempre Formaggio, le scelte operative, etiche dell'artista sono riducibili "a formule razionali" e "scientifiche"?

Detto altrimenti, quanto è davvero, giustificato, legittimo, un approccio artistico ai colori che sia basato o fondato su

una sua presunta scienza?
Goethe nel suo *Zur Farbenlehre*, si pone in polemica esplicita con Newton, rifiutando una riduzione scientifica del colore. È curioso notare, *en passant*, che Goethe nel suo saggio crea un cortocircuito dal momento che la sua teoria, che non voleva essere una scienza, ha comunque plasmato certe pratiche artistiche (penso a Turner in particolare).
Poi mi viene in mente Kandinsky: anche lui in esplicito contrasto con una visione scientista del colore (vedi *La Spiritualità nell'Arte*). Si potrebbero citare ancora altri pensatori, che per motivi a volte anche molto diversi, si oppongono a un approccio al colore che sia *science-driven* (Merleau Ponty? Adorno?).
D'altra parte, c'è ovviamente chi risponde positivamente. Un caso eclatante già lo citavi tu: Seurat che applica alla lettera le "leggi scientifiche" della teoria del contrasto di Chevreul. Ma penso anche alla serie "Contrastes simultanés" di Sonia Delaunay, che riprende proprio il titolo del trattato di Chevreul.
Chi ha ragione?

[UST| 04.01.2026 | 04h33]:

<Inizio col dire che non vedo questo *explanatory gap*, mi sembra che tu stia insistendo ancora su una riduzione fisica per poter parlare, ora non più di scienza, ma di teoria completa e totale sui colori.
La differenza, per esempio di visione, fra ogni individuo non intacca il sistema della visione che ci accomuna tutti. Ciò equivale a dire che le differenze statistiche non cambiano la regola teorizzata e dimostrata.

Se dovessi tirare fuori il mio lato più scettico, ti direi che, secondo me, non si avrà mai una tale teoria totalizzante, ma soprattutto perché questa non rappresenta affatto un interesse di ricerca. La maggior parte delle ricerche sugli effetti dei colori o sulle tecnologie cromatiche hanno degli scopi diversi, mentre il rapporto fra le discipline della scienza e dell'arte conduce spesso a tutt'altro tipo di implementazioni o convenzioni, così come il rapporto fra psicologia e arte è in generale indirizzato ad altri obbiettivi. Ma questi sono, insomma, ostacoli socio-culturali che hanno, fra l'altro, anche una lunga storia.
Tornando all'arte, se pensiamo al lavoro di Albers (per fare un solo esempio) è possibile individuare un filone nella storia dell'arte che trova la sua importanza in questo rapporto fra esercizio e opera d'arte, dove la permutazione e la serialità moderniste fanno coincidere la dimostrazione di un effetto all'esperimento e viceversa: ogni risultato è anche un esperimento ed è anche un esercizio. Ovviamente questo filone è stato importantissimo per tutta l'arte successiva, ma a livello prettamente artistico pone delle riflessioni.
Fra certa arte astratta molto simile ci si può infatti chiedere che cosa si debba davvero distinguere, ovvero su che pertinenza differenziare l'opera molto simile di due autori, come per esempio due dipinti con forme circolari concentriche di Itten e Delaunay, o due dipinti di Itten e di Lohse. Una volta instaurato un rapporto fra arte e ricerca così vicino, il valore storico-artistico di alcune opere subirà nel tempo un inevitabile ridimensionamento.
Se vogliamo essere del tutto sinceri, fra qualche secolo molte opere appariranno come puri esercizi. Un certo tipo di estetica modernista e minimalista avvicina cioè di molto

CURTIS
CALIFORNIA HERE I COME
The Age of Collage

l'opera unica e originale all'idea di multiplo, come nel caso dei quadrati di Albers (la svalutazione economica dell'opera come metafora del ridimensionamento del valore storico-artistico).

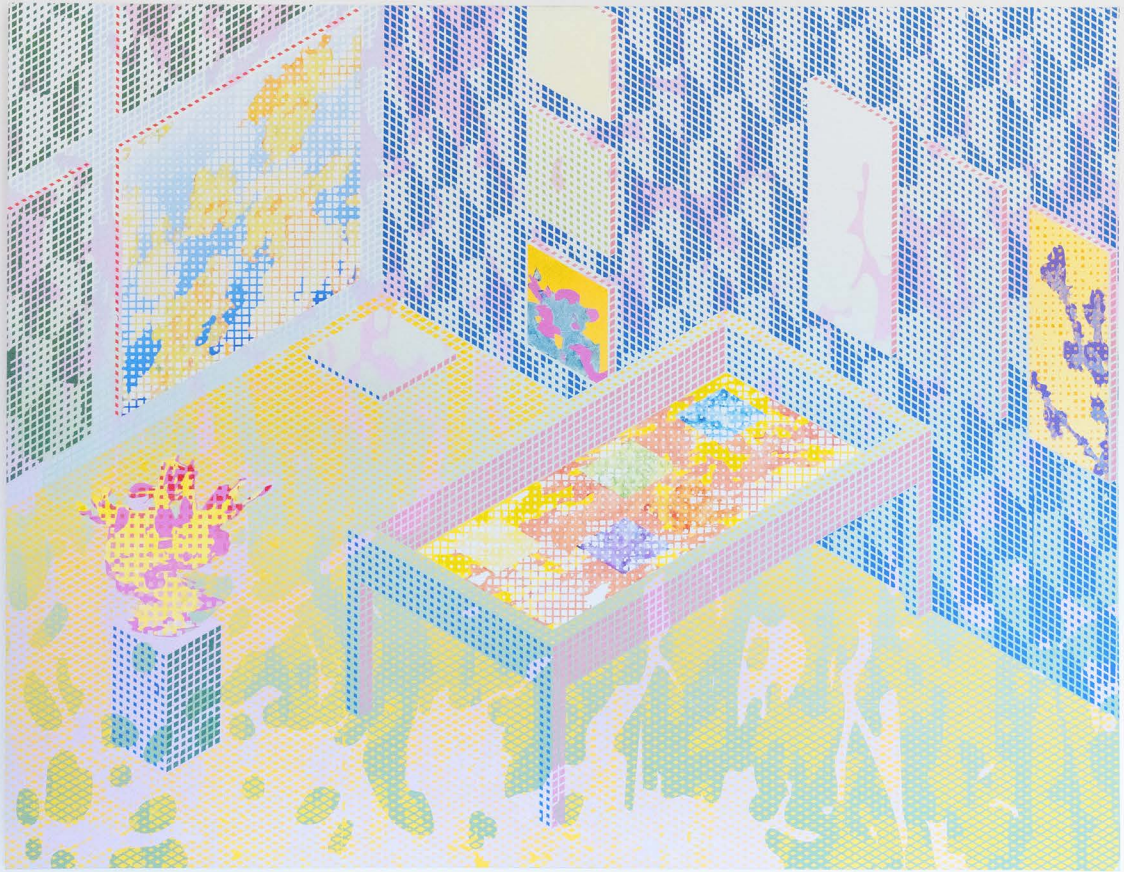
Tornando però al paragone fra artisti, immaginiamoci ad esempio che in epoca romantica fosse stato possibile registrare la musica, di avere delle registrazioni di un musicista classico che ha composto alcuni importanti esercizi e di avere anche le registrazioni di un altro compositore classico che ha eseguito quegli stessi esercizi in un periodo storico ravvicinato. In una situazione del genere, il valore di queste seconde registrazioni si baserà unicamente sulla qualità estetica dello scarto autoriale di interpretazione. Se però immaginiamo una situazione in cui questo scarto sia nullo, e se immaginiamo che per giunta quegli stessi esercizi non abbiano che uno scopo puramente dimostrativo (mi immagino invece, ad esempio, una serie di scale suonate ad una serie di intervalli regolari), allora il valore artistico delle prime registrazioni assumerebbe un'importanza storico-artistica, mentre le seconde registrazioni assumerebbero un'importanza biografico-documentativa. Quello che voglio dire è cioè che quando penso a certa arte astratta credo che molti lavori rientrino in queste due categorie.

Personalmente, pur apprezzando naturalmente, vorrei quasi dire fisiologicamente e psicologicamente, la reiterazione, la ridondanza, la serialità, il modernismo e i rapporti cromatici soddisfacenti di Albers (la cui ricerca cromatica si basava in particolare sulla pratica e sull'esercizio) trovo comunque limitante costruire un lavoro artistico che sia originale solo in quanto a primogenicità e reiterazione (mi riferisco qui ai famosi squares di Albers). In questo senso, io non sono in nessun modo un sostenitore del valore artistico basato sull'originalità storica.

Molta gente crede che non ci sia più niente da inventare, ma la verità è che è molto facile creare una nuova forma d'arte o un certo tipo di combinazioni fra i mezzi, o ancora un certo tipo di composizione mai portata agli estremi da un artista. Non penso che l'originalità non sia importante: io, ad esempio, guardo con attenzione agli artisti che lavorano in una pratica vicina alla mia ed è per me importante mantenere uno scarto netto rispetto alle loro pratiche artistiche, ma credo che, soprattutto all'interno di questo rapporto con la sperimentazione empirica, o con la teoria scientifica della visione, un'artista non debba comportarsi in questo modo.

Dico questo perché è qualcosa contro cui ho dovuto scontrarmi. Tutto ciò che ho studiato sul colore mi aiuta a lavorare, ma non è il mio lavoro come artista (anche se credo che sia giusto parlarne in quanto autore). Lo considero più che altro una questione di *lore* rispetto ai miei dipinti.

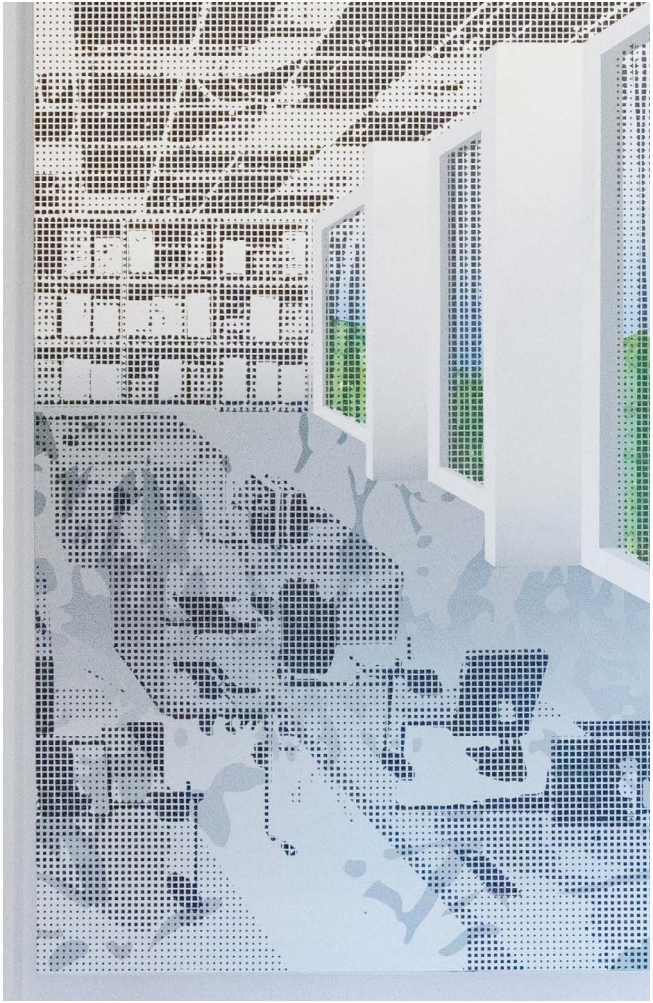
Nei miei lavori io faccio certe cose per ottenere certi obbiettivi che non riguardano la ricerca e che non vogliono esprimere l'effetto cromatico che piuttosto mettono in gioco in quanto a utilizzo. Il problema che poni a proposito di motivazione e legittimità scientifica nella pratica artistica riguarda piuttosto una questione di convenzioni, norme, in cui l'esempio di Goethe è lampante. In realtà sbaglio anche io a parlare di Seurat perché da un lato il sistema utilizzato è più articolato di quello che spesso viene detto e dall'altro perché a livello rappresentativo non mi è mai piaciuto tanto, ma effettivamente il suo è un buon esempio in cui l'utilizzo di una teoria produttivo-cromatica non diventa norma estetica, ma rimane



PETER STUYVESANT

mezzo estetico. C'è, insomma, in Seurat un approccio flessibile a partire dai colori scelti fino ad una vera e propria pennellata che crea una certa trama. Trovo in questo senso molto più stimolante il suo lavoro a livello di variabili artistiche che quello di tanta arte modernista.

Anche se in ogni lavoro provo cose nuove e cerco di superarmi, non voglio che il mio lavoro appaia come un esercizio; non voglio che i miei dipinti diventino una scusa per provare certe combinazioni di colori. Non voglio che un dipinto di qualche anno fa possa diventare obsoleto, non voglio cioè fare scienza quando dipingo.>

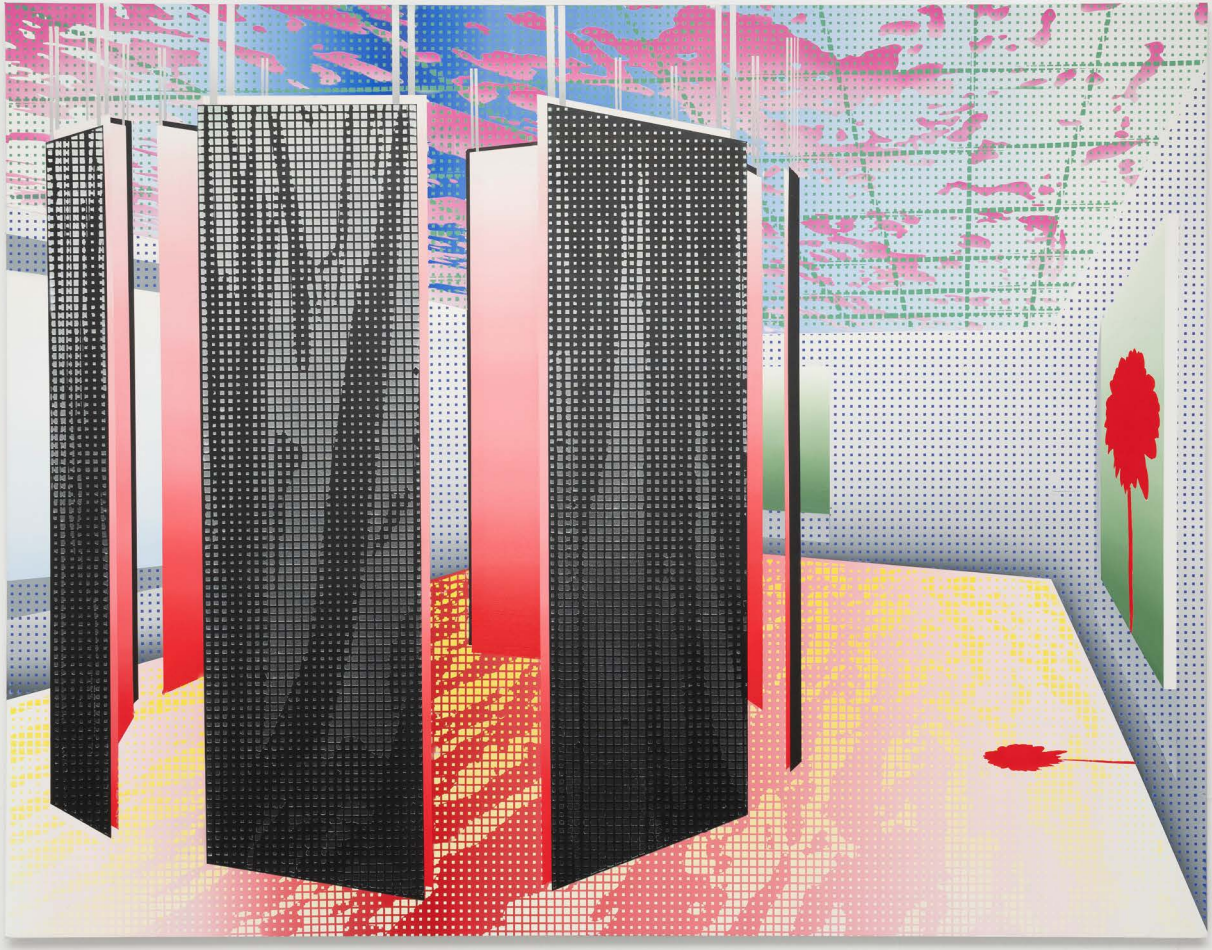


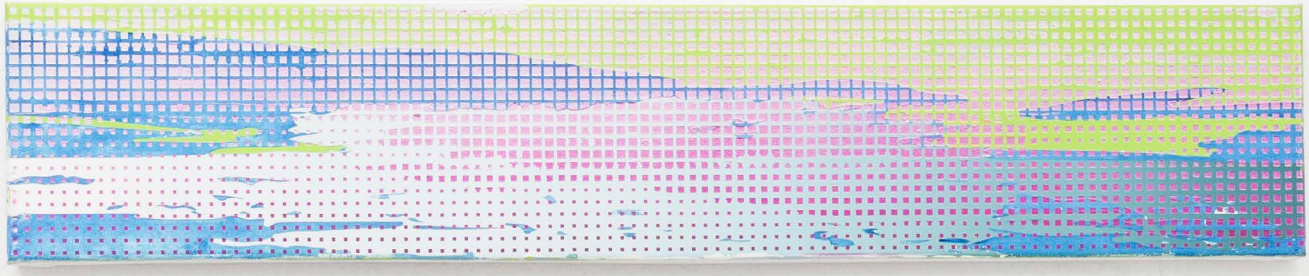
A lato della sua produzione artistica, Uriel Schmid Téllez si occupa accademicamente di scienza dei colori. Tra i suoi contributi recenti si annoverano le seguenti pubblicazioni:

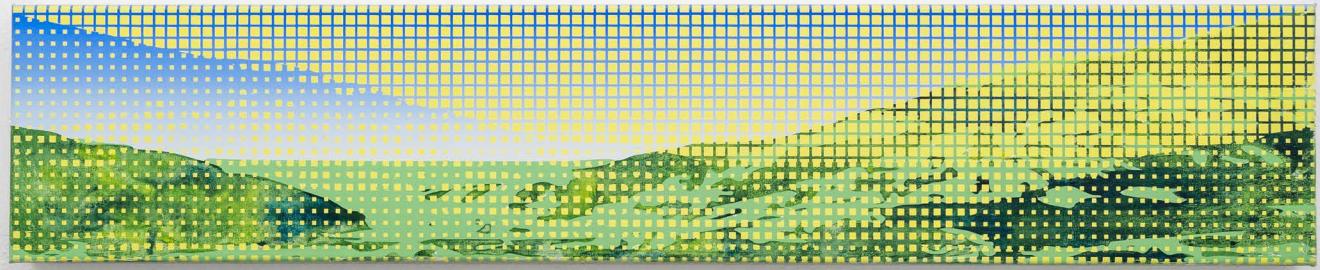
- La svolta cromatica (2023), in *Colore e Colorimetria Contributi Multidisciplinari*, n. XVIII B, Milano.
- Limitazioni sistemiche allo studio analitico ed estetico del colore: il problema delle opposizioni a somma zero, fra cultura artistica e metodo strutturalista (2023), in *Atti del Convegno "Critica Pratica – Per una nuova critica della normalità: nuove visione e paradigmi progettuali"*, Genova.
- Il retaggio della scienza moderna nelle tecnologie cromatiche contemporanee. (2024), in *AND Rivista scientifica di architettura e design*, n. 43, Firenze.

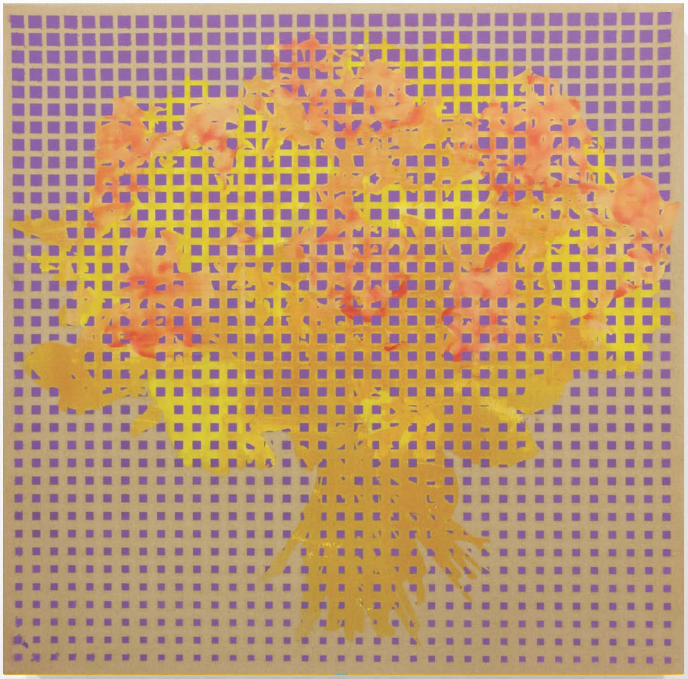
Joshua Babic (Savigliano, 1993) è ricercatore e docente presso l'Università della Svizzera italiana. Ha conseguito il dottorato in filosofia all'Università di Ginevra nel 2023. La sua ricerca si colloca nella tradizione della filosofia analitica.

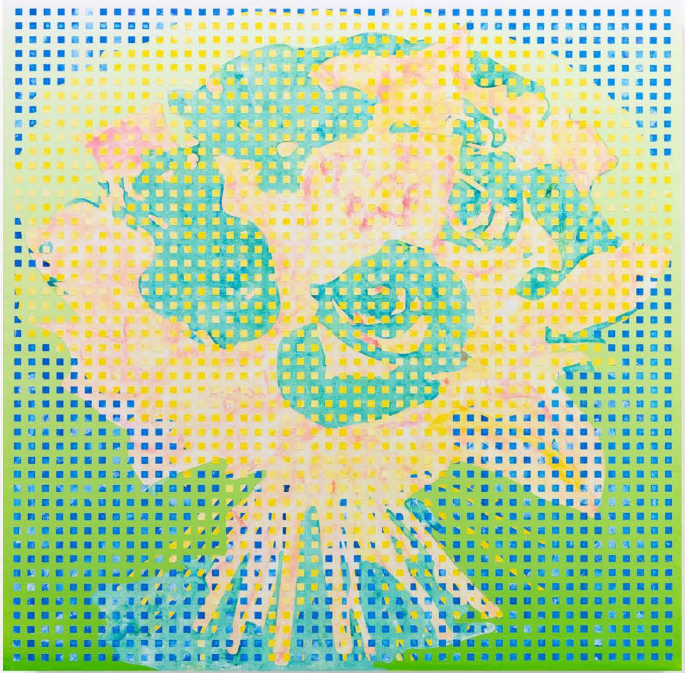
Pietro Giovannoli (Lugano, 1987) è insegnante, ricercatore indipendente e agitatore culturale. Attraverso l'uso di alcuni eteronimi porta avanti differenti pratiche: è anche, a intermittenza (e talvolta in contemporanea), artista grafico, poeta, produttore musicale, critico letterario e curatore d'arte. Laureato a Losanna in Letteratura italiana e Storia dell'arte, ha collaborato con università, fondazioni, associazioni culturali e gallerie d'arte. Nel 2025 fonda l'apartment gallery Tel Quel - Lo stato dell'arte.





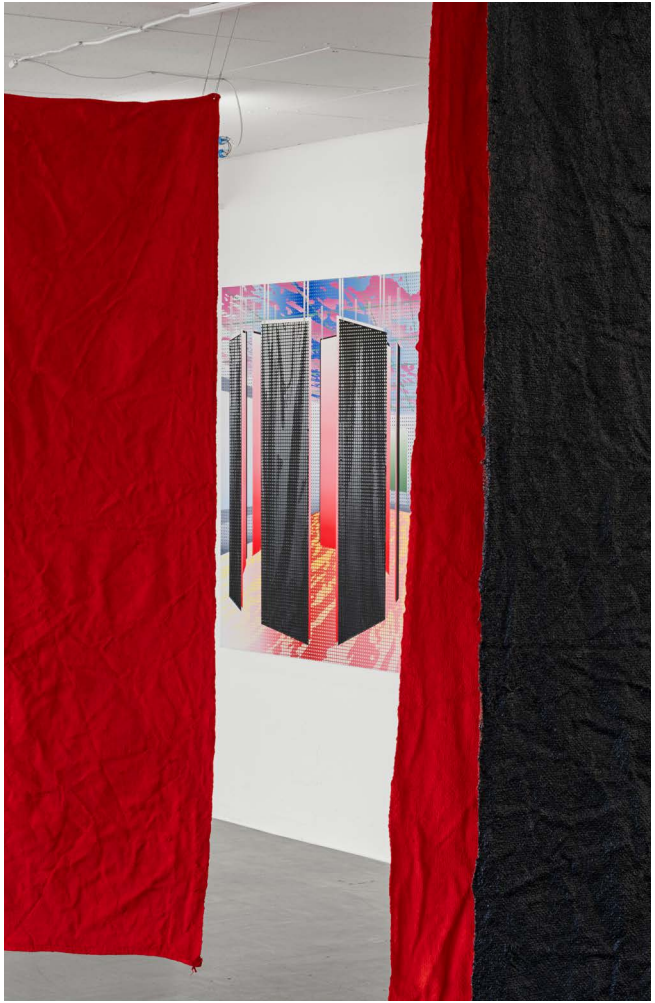






2025
installation view dell’esposizione
“Exhibitionism”
Galleria ArteSiA!, Locarno (CH)
solo show
a cura di Pietro Giovannoli

Photo Credit e Courtesy dell’artista

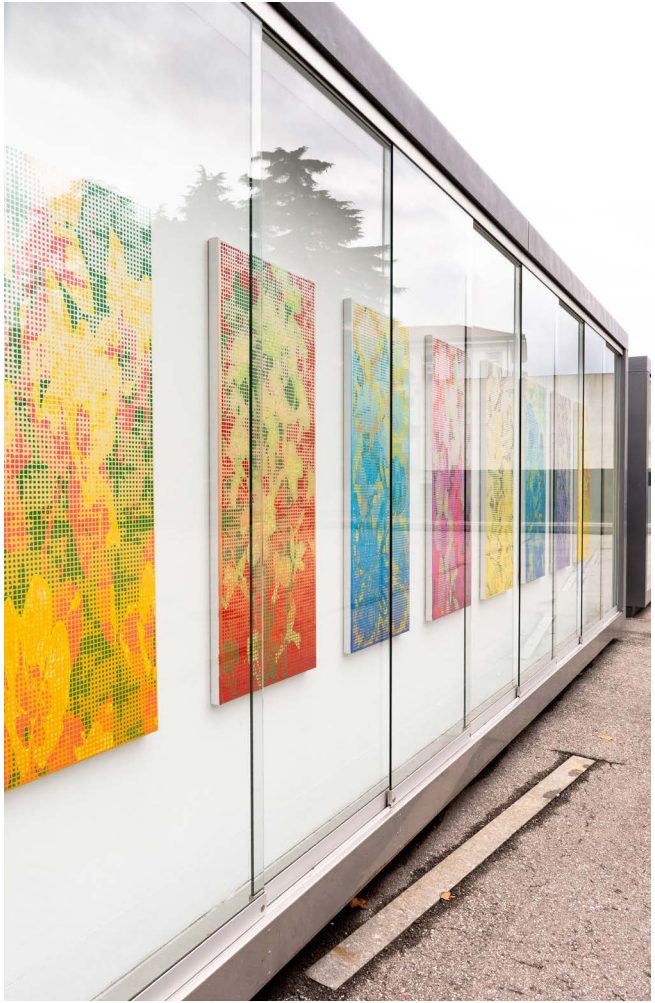


2025
installation view dell’esposizione
“Feedback”
Spazio L’Ove, Lugano (CH)
duo show con Elia Varini
a cura degli artisti e Spazio L’Ove
testo critico di Uriel Schmid Téllez

Photo Credit Riccardo Giancola
Courtesy degli artisti

2024
installation view dell’esposizione
“Tana libera tutti”
Casa Azul, Gordola (CH)
collective exhibition
a cura di Elia Varini
testo di presentazione di Uriel Schmid Téllez

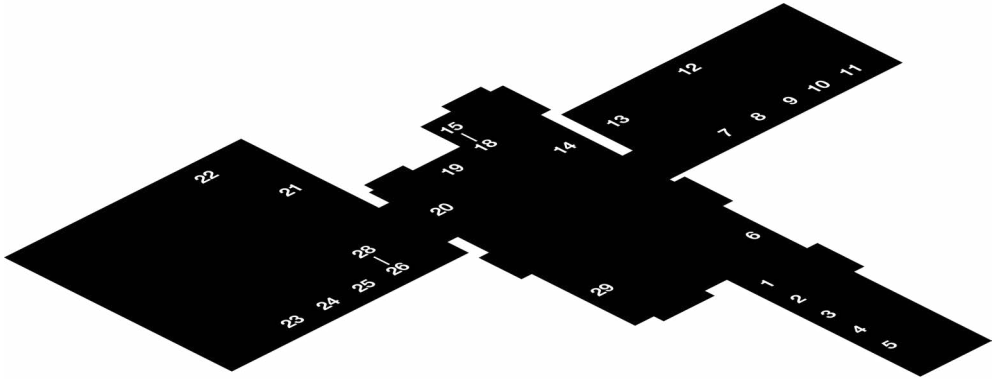
Photo Credit e Courtesy dell’artista



2024
installation view dell’esposizione
“Fiorissimo”
per la “Cornice giovani artisti emergenti” durante
“Fortunato Depero e Gilbert Clavel. Futurismo = Sperimentazione Artopoli”
Spazio Officina, m.a.x. museo, Chiasso (CH)
a cura di m.a.x. museo

Photo Credit e Courtesy dell’artista

Spaz



No. _____ p.p.

1-5 2017, Prova colore, acquaforte e ceramolla su carta (edizione di 5, firmata, 1-5/5), 30x25 cm _____ 10-16

6 2023, Fiorissimo no. 2, olio su tela, 150x60 cm _____ 44

7-11 2022, Cinque modi per fare all'amore no.1-5, matita (No. 1-4) e penna (No. 5) su carta, 70x50 cm _____ 29-33

12 2025, Installation view ("Lo stile è eterno": Friedrich Nietzsche / Yves Saint Laurent), olio su tela, 70x100 cm (sinistra); 100x100 cm (centrale), 70x100 cm (destra) _____ 27

13 2024, Intersection no. 3, olio su tela, 70x50 cm _____ 53

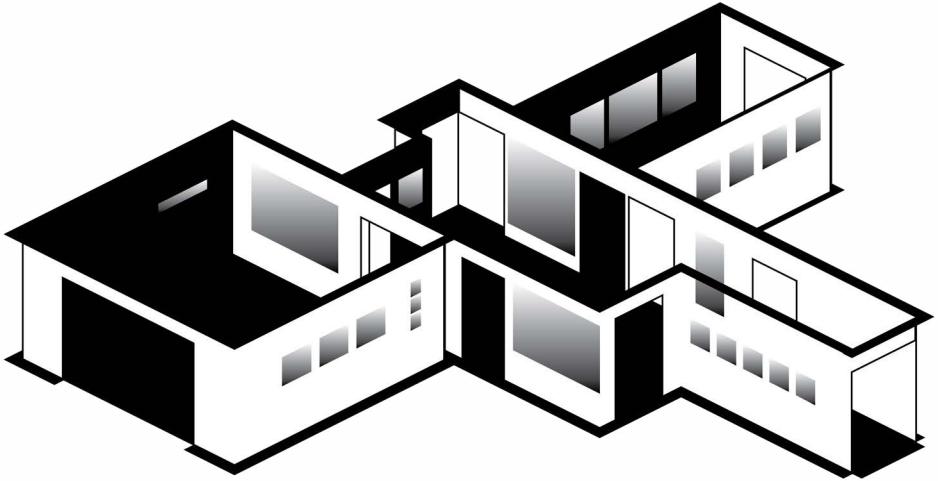
14 2025, Installation view (In and out), olio su tela, 180x140 cm _____ 43

15 2017, Pianta no. 2, ceramolle su carta (edizione di 2, firmata, 1/2), 13x10 cm _____ 20

16 2017, Pianta no. 1, acquaforte su carta (edizione di 2, firmata, 1/2), 15x13 cm _____ 24

17 2017, Pianta no. 2, ceramolle su carta (edizione di 2, firmata, 2/2), 13x10 cm _____ 21

18 2017, Pianta no. 1, acquaforte su carta (edizione di 2, firmata, 2/2), 15x13 cm _____ 22



No.		p.p.
19	2024, Gift no. 1 (Autums leaves), olio su tela, 70x50 cm	52
20	2025, Intersections (Laguna), olio su tela, 20x100 cm	48
21	2025, Installation view (Studio visit), olio su tela, 140x180 cm	40
22	2025, Intersections (A.M.), olio su tela, 20x100 cm	48
23	2023, Bouquet no. 2, olio su tela, 60x60 cm	49
24	2024, Bouquet no. 5, olio su tela, 60x60 cm	50
25	2024, Bouquet no. 3, olio su tela, 60x60 cm	51
26	2017, Colonne, acquaforte su carta (edizione di 2, firmata, 2/2), 12x9 cm	37
27	2017, Pianta no. 3, ceramolle e puntasecca su carta (edizione unica, firmata), 13x10 cm	19
28	2017, Colonne, acquaforte su carta (edizione di 2, firmata, 1/2), 12x9 cm	34
29	2025, Installation view (Love affair), olio su tela, 140x180 cm	47

Opere
Uriel Schmid Téllez

Testi
Uriel Schmid Téllez
Sandy Altermatt
Joshua Babic

Photo credits
Uriel Schmid Téllez
Courtesy of the artist and the gallery

Casa editrice
© TelQuel x-*press*

Stampato
Laboratorio Laser, Fondazione Diamante
Via Giuseppe Bagutti 3, 6900 Lugano

Il volume è stato presentato al vernissage dell'esposizione, sabato 7 marzo 2026 presso gli spazi di Tel Quel.

ISBN
978-2-8399-5040-4

TelQuel
x-*press*

FD FONDAZIONE DIAMANTE
Laser

Rodesino
impresa costruzioni generale

TelQuel

0